

# Au fil du peu, Peau d'Antoine Emaz

**Franck VILLAIN**

La poésie d'Antoine Emaz fait partie du paysage contemporain depuis maintenant plus de vingt ans et les grands traits de cette écriture sont désormais bien connus : précarité de l'existence, saisie de soi et du monde à partir de petits faits banals ancrés dans la quotidienneté, resserrement du langage sur un vocabulaire voulu plat, terne, presque apoétique que prend alors en charge une dynamique d'écriture tournée vers un travail de creusement et de délavement extrême visant à atteindre une carcasse de langue et de vécu suffisamment dépouillées pour rejoindre une zone sensible partageable par le plus grand nombre ... on pourrait ainsi ranger dans ces quelques lignes l'espace général de cette poésie où d'un livre à l'autre se retrouvent les mêmes mots, les mêmes situations qu'on aurait alors vite fait de ranger en quelques topiques : la cuisine, le jardin, la tombée de la nuit, le corps dans sa fatigue, la solitude, le temps qui s'écoule et nous consomme, les brèves poches d'air et les brusques angoisses suscitées par l'étroitesse du vivre sont en effet la toile de fond de l'oeuvre et servent soit d'amorce à l'écriture soit se dressent comme le point opaque de l'existence sur lequel le poème vient buter. Par ce ressassement de surface, cette poésie peut alors paraître comme prisonnière d'hantises qui la condamneraient à

l'épuisement du déjà-dit ou au tourniquet aveuglant de l'enfermement. Cependant ce choix délibéré de placer le poème "dans l'orbite de certaines forces déjà travaillées"<sup>(1)</sup> dégage au contraire une écriture résolument tournée vers l'approfondissement, le creusement, l'excavation d'un horizon du déjà-vu :

aucune phobie de la répétition, du ressassement, pourvu qu'apparaisse la variation, l'avancée, l'altérité à chaque reprise. Le risque de lasser le lecteur n'est pas une question qui se pose.<sup>(2)</sup>

Le retour du même est, ainsi, d'un recueil à l'autre, l'enjeu de nouvelle prise où s'aiguise et s'enrichit le travail de forage et de menuiserie de l'écriture et que seule une lecture attentive peut mettre à nue; cette poésie jugée "simple" n'est ainsi qu'apparente. Il y a tout au long de l'œuvre en cours un travail d'orfèvre qui se cherche, à l'image d'un artisan modeste qui travaillerait toujours à partir du même morceau de bois et y taillerait l'épaisseur des prises ou points de vue qui y habitent ou le traversent; il y a sans doute ici l'héritage d'un du Bouchet par cette façon de "peser sur le mot le plus faible pour qu'il éclate et livre son ciel"<sup>(3)</sup> et de creuser radicalement une œuvre à la verticale de quelques mots porteurs de situations variées. Ajoutons que ce rapport à une langue du peu participe de cette exigence du pauvre, du moindre, du à rebours qui dirige cette poésie et renvoie également à une philosophie de l'existence établissant plus la condition humaine dans le mythe de Sisyphe que dans celui d'un Progrès indiscutable. La poésie d'Antoine Emaz est une poésie des restes et de l'attente sur ces restes; elle s'inscrit ainsi de plain-pied dans notre monde contemporain marqué par

cette charge d'assumer la digestion des espoirs avortés du XXe siècle sans tomber dans le piège de nouvelles utopies aveuglantes ou doctrinaires. A ce titre, cette écriture est totalement "embarquée" et rejette catégoriquement les replis intérieurs dans les galeries de l'art et du pur jeu formaliste. Si sa leçon reste néanmoins amère, raide, sèche à force de pauvreté, il n'en demeure pas moins qu'elle participe au travail de résistance contre le formatage de la parole, le rétrécissement des points de vue et le silence des résignés. Ainsi, malgré un champ de travail très réduit et voulu comme tel, cette écriture investit le territoire du peu, du répétitif, du deuil de l'ailleurs dans la volonté combative de l'élargir sans idéalisme :

*S'il n'y a pas d'issue explorons la cage. Elle deviendra plus vaste.*<sup>(4)</sup>

Il s'agira donc pour nous de dégager à partir de *Peau*, le dernier recueil d'Antoine Emaz, cette exploration du peu en nous attachant plus particulièrement aux énergies qui l'habitent et sur lesquelles le travail d'écriture se suspend. Car on rattache souvent cette poésie à du "mou", du faible, du désenchanté où règnent plutôt la dépression et la griserie de l'existence; si ces éléments sont indiscutablement liés à cette écriture, il n'en demeure pas moins qu'on ne peut les lire qu'en les associant à ce qui se dresse contre. Car à cette poésie des ruines se joint une poésie de résistance marquée par le souci de maintenir du lien avec le monde, soi et la langue, et ce d'une manière lucide. On a parlé à ce sujet, dans la lignée de Reverdy, d'un "réalisme lyrique"<sup>(5)</sup> où il s'agit ni d'inventer, ni d'ajouter un monde jugé meilleur mais de "garder l'empreinte du réel"<sup>(6)</sup> et du "poids qui nous fait chuter"; on le voit déjà dans

ces mots, au cœur du peu une tension est à l'œuvre et elle est le nerf de cette exploration du pauvre sur laquelle se structure la composition générale du recueil. Le peu de mot joue plus sur une concentration des énergies que sur une parole de l'essoufflement.

### - Serrer la densité

*Peau* regroupe en effet des textes écrits entre septembre 2005 et janvier 2007 et s'inscrit par sa composition générale dans l'esthétique qui se met en place depuis *Ras* publié en 2002<sup>(7)</sup>. D'une part, le livre se structure selon quelques mots clés qui servent de titre à l'ensemble des poèmes et font retour au fil du temps qui passe en fonction de l'émotion suscitée par hasard par tel événement ou perception que le poème date de manière précise en ouverture du texte. *Peau* gravite ainsi autour de cinq mots phares, "Trop", "Seul", "Vert", "Lie", "Corde" qui s'étalent du 18.09.05 au 19.01.07 et qui se répètent chacun six fois. Chaque mot clé renvoyant alors à un nœud de force qui hante le texte et que l'écriture travaille à mettre à vif ou à dépasser en le dénouant. "Trop", par exemple, réunit les poèmes en prise avec une actualité brûlante ou un resenti personnel si radical qu'il couperait la parole en ne laissant place qu'à de l'angoisse; c'est sans doute la série la plus novatrice du recueil car le travail de réduction et d'élargissement opéré sur la parole conduit à "arriver à quelque chose en dessous de quoi il n'y a même plus poème"<sup>(8)</sup>; Emaz parle à ce sujet de "limite lyrique"<sup>(9)</sup>, c'est également la série où se risque de nouvelle relation au langage notamment le langage crypté, opaque de la science. Les autres mots clés, quant à eux, s'inscrivent plus dans la continuité de l'œuvre, "Lie" canalise les textes en prise avec la mémoire, plus vécue comme boue que comme eau cla-

ire; les poèmes se resserrent plus ici sur cette “benne de temps”<sup>(10)</sup> où s’entassent les voix errantes et obsédantes du dedans qui recouvrent la saisie du réel, c’est également dans cette série où quelques flashes biographiques viennent donner lieu à une matière poétique. La série, “Vert”, quant à elle, gravite autour de la relation au paysage et se concentre sur la courte respiration du dehors au dedans à partir d’un reflet ou d’un contraste de couleur; le travail de forage vise ici à interroger “cette sorte de temps” où s’établit un “accord tacite / avec un bout de terre / rien de plus”<sup>(11)</sup>; c’est dans cette série que se dégage le plus vif des liens du peu, nous y reviendrons en évoquant la tonalité du murmure qui s’y dégage. Si “Vert” dégage des poches d’air, la série “Corde”, quant à elle, réaffirme l’usure, la fatigue du corps, l’inévitable rongement des énergies et tout ce qui se perd en mémoire et dans la langue; “Seul”, enfin, replace le sujet en lui-même par une série où l’on se recentre sur le dépouillement et le détachement de soi; mais plus qu’à un “feu intérieur” s’impose ici un “froid qui descend dans le corps”<sup>(12)</sup> et qu’il s’agit de mieux chiffrer, canaliser, domestiquer; une série donc en prise avec l’existentiel et les ruines de ses édifices.

Ainsi *Peau* à travers ces cinq mots pauvres regroupe en fait les expériences essentielles qui charpentent ou non notre être-au-monde. Il est cependant difficile, voire arbitraire, de ramener ces mots clés à une ligne directrice unique car en eux gravitent une variation d’état d’être et d’orientation de l’écriture qu’il faut suivre cas par cas; ajoutons de plus que les séries entretiennent entre elles des zones d’échos, de relance et d’opposition qui les tissent à la fois dans une relation de juxtaposition, de complémentarité ou de contrepoids où la parole se balance entre baisse et hausse d’intensité en fonction de l’événement qui la fra-

ppe sur le coup et contre lequel l'écriture se façonne.

bâtir le livre, l'architecturer, c'est encore avoir prise sur ce qui échappe peut-être à l'intérieur de chaque poème. Une sorte de victoire finale, à l'arraché, un pouvoir repris sur ce qui a démembré. S'il y a bien, à l'origine de chaque poème ou séquence, émotion, violence, désordre, il y a bien dans l'ensemble du volume ordre, construction, stabilité<sup>(13)</sup>.

On touche, par cette concentration des moyens, à la valeur du peu tel que le poète l'envisage. Le travail de réduction sur la langue et la volonté de cantonner le travail poétique à un territoire d'expressions et de procédés voulus "simples" ne renvoient ni au désir d'en finir avec le langage en plaçant la finalité du poème dans le silence ou la nullité, ni à la décision tranchée d'en finir avec l'impossibilité de la poésie, il n'y a ici ni "écriture blanche", ni "haine de la poésie", tout au contraire il s'agit de maintenir coûte que coûte, face au muet<sup>(14)</sup>, la parole la plus faible, et de la travailler afin d'intensifier son énergie au maximum; dans *Cambouis*, l'auteur ainsi déclare:

*"je fais le maximum du minimum." Mastroianni, à propos de son jeu d'acteur. Bonne formule, valable également en poésie; toujours chercher à gagner en intensité<sup>(15)</sup>.*

- Tenir la tension

Comment alors se met en œuvre concrètement cette énergie du réduit? L'auteur à ce sujet déclare:

La langue est inerte. Mon travail est de l'électrifier, de produire des champs de forces, à l'intérieur<sup>(16)</sup>.

*Peau* est à ce titre très riche, car il synthétise le travail d'intensification que les recueils précédents ont déblayé tout en le plaçant dans de nouvelles perspectives. Arrêtons-nous d'abord sur l'architecture générale d'une série afin de souligner les forces qui la traversent et contre lesquelles elle se configure. Ces séries s'étalent sur plusieurs pages accueillant alors plusieurs types d'écriture; ces dernières se déclinent du vers libre souvent très court à des blocs de prose, ponctués de-ci de-là par d'autres séquences autonomes comme par exemple une parole indépendante, apparemment extérieure au déroulé du texte, et vigoureusement cloisonnée par ses guillemets ... On pourrait croire alors plus à un désordre textuel qu'à une prise fouillée et contrôlée du réel, mais l'auteur est très explicite sur sa démarche:

*L'unité de base est la séquence; elle va d'une séparation l'autre, d'une page l'autre ... le poème est fragmenté, annelé. Cette unité de base est elle-même composée d'une suite de micro-séquences séparée par des doubles blancs. De ce point de vue, le poème pourrait se définir comme un ensemble dynamique de séquences elles-mêmes constituées dynamiquement de séquences plus courtes (...) On obtient donc une tension entre le discontinu, les fragments, et le mouvement, la force qui unifie l'ensemble.*<sup>(17)</sup>

"Séquence", "micro-séquences", "ensemble dynamique", nous sommes bien dans un lié de l'écriture même si ce dernier, par sa complexité, se livre dans les flèches du rapide, du discontinu, des bonds, des détours

et retour de la langue au fil d'une mémoire qui active ou réactive ses prises. Le poème donne ainsi bien à lire une unité d'ensemble au sein de chaque série, même si ce magnétisme n'est pas apparent d'emblée, car dissimulé, impénétrable ou non identifiable. Les "micro-séquences" tiennent alors lieu de coup de pioche et de taille dans la matière du sensible et garantissent à la parole qui cherchent à se dire un éclat resserré sur le vif qu'elles accompagnent par une prise de note, une brusque frappe d'évidence ou par l'inscription d'échos autoritaires, insoupçonnés voire fantômatiques; ces "micro-séquences" jouent également le rôle d'arrêt, de suspension provisoire sur le dit, afin d'établir en lui un ralenti ou un espacement par petites touches au moyen d'une écriture cette fois très travaillée, très resserrée sur les arrêtes et les pointes du vers court . "L'ensemble dynamique" qui porte chaque série est ainsi porteur d'une tension entre un lâcher prise et un travail de focalisation extrême sur tel ou tel dégagement de parole. Cette tension est le maître mot de l'intensité que travaille à mettre à nue cette écriture du peu: il s'agit ainsi à partir du rien d'un détail qui capte l'attention de percer en lui les motivations intérieures et les cages de résonance qui font de lui plus qu'un simple référent extérieur. Les poèmes sont ainsi toujours à l'écoute d'une respiration entre le corps, ses amas, et ce qui l'environne, que ce soit le jardin, le mur, un bruit, une variation de lumière, un contraste de couleur ou un fait d'actualité. La tension de l'écriture ne consiste pas alors à tenter de reproduire au mieux une fidélité au réel ou de prendre position sur ce dernier en opposant poésie et action, mais d'investir l'épaisseur de la saisie et au mieux de passer dedans:

*Il n'y a pas de réel seulement de la saisie : un temps, un lieu, une main,*



*une culture, une intelligence, une mémoire ... autrement dit quelqu'un qui prend comme il peut dans une réalité qui le déborde. Dès lors, on est alors un peu comme un photographe qui multiplierait les clichés, non pas en vue d'une "bonne photo", mais dans l'espoir que la somme des prises/poèmes donnera une idée de la complexité.*<sup>(18)</sup>

Les poèmes s'établissant comme série se rapprochent ainsi du travail du montage, "comme au cinéma"<sup>(19)</sup>, et travaillent à mettre en relief les flashes et enchainement de la "bobine de tête"<sup>(20)</sup> qui se met en marche. Ainsi, entre le début et la fin de chaque série, une mini-trame ou un mini-récit se joue et cette narration du moindre porte en son déroulé le moteur brut des forces du vivre et du mourir. On touche ici au cœur de la tension évoquée précédemment et qui est au cœur de l'angoisse qui traverse toute l'œuvre. Chaque série vise à électrifier sa prise en la replaçant dans la dualité des oppositions liées à l'existence. Le vivre serait alors synthétisé par la volonté têtue de poursuivre sa route, de résister, de prolonger sa ligne de flottaison, de l'élargir en maintenant un être-là au monde sans raison ni emphase et à chercher coûte que coûte dans les miettes perceptives un "arriéré de langue"<sup>(21)</sup> possible; le mourir, quant à lui, serait du côté de la finitude, l'encagement du corps dans ce temps qui tue et au rien qui le conclut. Les détails sur lesquels les séries se suspendent abritent tous en eux ces deux jeux de force que l'écriture accentue alors jusqu'aux arrêtes.

On le voit donc la tension qui est au cœur des séries, ne vise pas à enjoliver la saisie du monde, ni à produire un bonheur établi sur un état d'éveil et de distance suffisamment stable pour perdurer. La tension entre le vivre et le détruire nous rétablit au contraire dans le constant bal-

ancement, bousculement du temps qui nous inscrit présent au monde. Cette tension contribue ainsi à déplacer (ou replacer) dans les séries les grandes questions de l'existence sur lesquelles nos sociétés techniques et commerçantes font illusion. En prenant appui sur un simple détail tiré du quotidien le plus accessible, en plaçant en lui les lois de la durée et en dégageant dans le déroulé du texte les lignes traçantes de vie et de mort, cette poésie nous remet en place dans un ordre du monde résolument vrai et dans lequel l'intensité du pauvre, du fade, du commun porte en elles les interrogations profondes des textes fondateurs qui n'ont désormais plus cours. Dégageons alors un exemple précis de ce déroulé de tension.

#### - Espacer le moment

*Peau* s'ouvre sur un ensemblé intitulé "Trop, 1" emblématique de cette tension du peu; elle concentre de plus en elle la plupart des motifs sur lesquels le recueil va structurer les autres séries. La dernière série, "Vert, 6", prend ainsi toute son amplitude en la juxtaposant à "Trop, 1" elle clôture alors l'ensemble sur une ligne de parole plus sereine sans pour autant tomber dans des illusions réconfortantes (nous y reviendrons). De quoi s'agit-il dans "Trop, 1" ?

Douze pages constituent cette série d'ouverture qui convoque une situation typique de l'œuvre : un homme seul dans son jardin face d'une part "au petit pan de mur blanc" et d'autre part à une végétation minimale réduite au "prunus", aux "marguerites", aux "premières feuilles sèches de glycine" et que découpent progressivement les pages comme un enchaînement de diapos. Nous sommes dimanche, c'est la fin de l'été, la lumière baisse, le regard se balade, n'accroche rien et soudain dans

ce calme extérieur d'un être-là des choses "un malaise/on se sait pourquoi"<sup>(22)</sup>. Après un temps plus ou moins long, "on" décide alors de rentrer en n'oubliant pas "d'emporter/la bière/les biscottes/le chocolat"<sup>(23)</sup>.

Dans cette scène que l'œuvre ne cesse de répéter s'opère alors une façon nouvelle d'intensifier la tension du moment. Cette dernière repose sur l'entrelacement de deux lignes de force : la première relève d'un mouvement horizontal qui établit au fil des pages le texte dans une narration linéaire de type récit, qui de page en page finit par livrer la situation globale et la vue d'ensemble de la série que nous venons de résumer. Les pages s'agencent autour d'un déroulé d'images et d'actions qui s'enchaînent dans un ordre temporel logique et relevant d'une référentialité qui pose petit à petit un décor, une action, un fait lisible pour tous.

Le mouvement vertical, lui, est d'une autre nature, il correspond à ce que nous avons nommé en résumant le déroulé de "*Trop, 1*" de "après un temps plus ou moins long". Car nous sommes ici dans des poches de durée qui relèvent plus du non-chiffrable, du flottant, du noué et de l'opaque, de cette zone de la mémoire qui en prise avec les faits du réel refait surface de manière autonome et vindicative perçant le tissage du linéaire de ses flashes, de ses réminiscences, de ses voix errantes et fantômatiques. Ce mouvement vertical vient donc creuser, trouer, perturber, déplacer le trajet du linéaire vers des niches temporelles relevant plus de l'arrêt sur image.

Toutes les séries de *Peau* sont en prise avec ces deux mouvements narratifs et ce sont ces derniers qui viennent électrifier la banalité du vécu et percent dans des émotions pauvres une couche d'épaisseur insoupçonnée. Ainsi dans "*Trop, 1*", la petite angoisse dans le jardin dé-

gage en fait un éventail d'affects très riches et surtout plus complexes qu'il n'y paraît et dans lequel les troubles fondateurs de la condition humaine sont en jeu. On part ainsi dans la page d'ouverture d'un relâchement anodin, d'un lâcher prise de la conscience dans l'appel du monde:

on va dans  
le ciel bleu le prunus  
cette fin d'été diluée  
avec moins de lumière  
chaque jour<sup>(24)</sup>

Petit bonheur de se sentir associé au dehors par le geste simple de plonger le regard dans l'attrait immédiat des couleurs et des formes, "on va dans/le ciel bleu le prunus" ( 3 / 3 - 3 ), On gambade avec le vers libre et régulier mais que déstabilise déjà une autre mesure, "cette fin d'été diluée" ( 3 - 2 - 3 ), que tente de rééquilibrer la suite, "avec moins de lumière/chaque jour" ( 3 - 3 / 3 ). Bel exemple ici d'une autre forme de tension, cette fois, resserrée en une "micro-séquence". L'adéquation à une fin d'été porte une allégresse et une angoisse naissante inextricablement nouées d'où la dynamique de rejet et d'enjambement; ce ressenti de la finitude dans l'être-là des choses qui restent va alors s'étendre au fil des pages établissant l'écriture sur diverses postures d'inscription à relier les unes aux autres.

Ainsi, après le constat du "malaise" de la page 2 s'enchaîne une page martelée par une avalanche d'attitudes visant à parer dans l'urgence l'angoisse montante :

---

*on pourrait*  
*mettre de la musique*  
*ouvrir l'écran*  
*parler à quelqu'un*  
*on pourrait*  
*écrire à un ami*  
*cuisiner pour le soir*  
*lire l'en-attente*  
*(...)*  
*on pourrait*  
*prendre un bain*  
*voir l'info syndicale*  
*laver la vaisselle*  
*donner un coup de balai*  
*on pourrait*  
*faire les comptes*<sup>(25)</sup>

Il s'agit de s'occuper l'esprit comme il s'agit de remplir sa page à la va-vite, de ne pas laisser un temps de pause où s'amplifierait la peur; d'où une litanie de "on pourrait" établissant une liste d'attitude quotidienne pour recouvrir le vide qui menace par une écriture panique trouvant sa dynamique dans une dictée quasi-automatique et qui occupe toute la page. Réaction première et commune à l'angoisse que la page 4 stoppe immédiatement par un arrêt net et d'une simplicité tranchante :

être

jardin

pas de peur<sup>(26)</sup>

A la débandade lexicale et au matraquage rythmique se superpose une vue brutalement haute, détachée de l'humain, s'établissant avec lenteur, par ses blancs, dans un rythme croissant ( 1 / 2 / 3 ) et une suspension nominale s'appuyant sur la pauvreté de cinq mots. Cet arrêt établit un déplacement ou un ricochet dans la narration. Nous ne sommes plus dans l'angoisse, on est passé brutalement dans un pur dehors et une temporalité de la matière. Voici un beau mouvement vertical en acte. Il contribue ici à faire contrepoids à une visée strictement humaine du temps et à l'emballement de la parole en associant le même jardin et la même baisse de lumière à un monde sans émotion. La page 5 élargit alors cet arrêt en y plaçant d'autres lucarnes :

“Quand un soldat se plaint de la peine qu'il a, ou un laboureur, etc ..., qu'on les mette sans rien faire.”

aucune angoisse du vide

c'est

vide

c'est

encore de la lumière

dans les yeux

sur les feuilles<sup>(27)</sup>

Place désormais à une sorte d'abandon de l'écriture où il s'agit d'inscrire quasiment tel quel ce qui surgit, de se laisser dériver dans une intériorisation qui laisse libre court à toute expression immédiate; d'où cette voix anonyme, extérieure, fantômatique, qui surprend par son contenu qui relève d'une autre période de l'histoire, d'une personne sans doute âgée, "quand un soldat se plaint de la peine qu'il a, ou un laboureur, etc..., qu'on les mette sans rien faire", puis cette déclaration, "aucune angoisse du vide", s'établissant dans une autorité énigmatique soit pour rassurer soit pour témoigner d'une profondeur de soi placée au niveau de la page précédente, enfin une troisième micro-séquence qui reprend ce mot "vide" et rétablit en lui une prise plus contrôlée par le retour au vers libre qui redécoupe une respiration du dedans au dehors qui réinscrit la référentialité de l'ici-maintenant: "c'est/encore de la lumière/dans les yeux/sur les feuilles".

Si la page 4 était du côté d'un pur dehors, la page 5, elle, est du côté d'une intériorisation qui s'élargit et que la clôture du texte bloque en réinscrivant un rapport au réel perçu. Rien ainsi n'est laissé au hasard, il y a bien une acuité très ferme de l'auteur qui travaille à resserrer et coordonner la respiration de chaque page afin de garantir le plus vif de la "tension qui l'électrifie"<sup>(28)</sup>. Tension, ici, formelle entre le lâcher-prise prosaïque d'ouverture et le travail de métronome du vers libre en clôture, tension également entre la simplicité du lexique et la complexité de ce qui se joue en fait derrière la langue: cette cinquième page en effet amorce ce qui va s'imposer comme le "grand thème" de *Peau* et qui constitue, en arrière-fond, un des piliers de l'œuvre :

c'est  
vide  
c'est  
encore de la lumière  
dans les yeux  
sur les feuilles

Il y a quelque chose qui demeure toujours en soi et dans le monde malgré le temps de l'usure et du passage. Et creuser l'instant qui nous saisit, dénouer en lui nos parts d'affects revient ici à placer l'écriture dans ce qui résiste à la mort, à l'oubli ou à ce qui était oublié et qui refait soudain surface, à l'image ici de la parole d'ouverture de cette cinquième page : parole entendue, mémorisée, stockée, gelée et qui remonte comme une bulle qui claque ... "quand un soldat se plaint de la peine qu'il a, ou un laboureur, etc ..., qu'on les mette sans rien faire"... parole de la mère du poète ou d'on ne sait quelle figure du passé ... ce n'est pas ce qui importe de savoir, il ne s'agit pas d'identifier et cibler l'écriture sur un travail de rétablissement du passé mais de se placer à l'écoute de ce qu'Antoine Emaz appelle "la mémoire latente qui revient par ricochet du présent"<sup>(29)</sup> et "comme lest de figures devenues indécises, illisibles avec le temps, et remontant sans cause claire, ni volonté de retrouver"<sup>(30)</sup>.

Plus un souvenir en miette, de l'ordre d'un débris errant mais qui porte encore en lui un pouvoir de rayonnement, bon ou mauvais. La série "Lie" de ce recueil est particulièrement sensible à ce phénomène de cailloux de mémoire irradiant. "Trop, 1", quant à elle, poursuit sa



mise en tension tant que la ligne narrative horizontale le permet, établissant l'écriture dans une "roue libre de mémoire" dégageant des niches verticales détachées de toute pesanteur ou au contraire s'écrasant brutalement sur un retour en force de l'angoisse d'ouverture; les pages 12-13 sont à cet égard les plus retentissantes; à l'une qui parvient à se détacher de la pesanteur par une écriture à peine posée succède une autre qui rétablit en violence la tragédie de la mort par l'inscription d'un paragraphe massif chargé d'un vocabulaire strictement médical incompréhensible, remplaçant l'opacité du corps-au-monde dans la déferlante d'un discours scientifique qui ne donne aucune réponse au non-sens d'être-là dans l'usure.

On le voit ainsi, de page en page, dans le déroulement de la micro-action, ici le balayage de l'œil dans le jardin jusqu'à ce qu'il soit "temps d'y aller"<sup>(31)</sup> en emportant bière, biscottes et chocolat s'extrait fait une résonance perceptive plus complexe où au désir de se déconnecter des affaires du jour se superpose rapidement un nœud d'affects composé de remontée d'émotions stockées, non identifiées, qui alors s'emboîtent, se juxtaposent, s'associent et font amalgame, épaisseur, opacité. C'est cette matière sensible-là que la poésie d'Antoine Emaz creuse dans le relief du peu jusqu'au plus enfoui et met à jour de manière lucide afin de nous montrer que l'accueil du plus simple est hanté par les mouvements intérieurs les plus complexes et qu'un simple fait observé abrite en nous-même une tension d'énergie vivace dans laquelle les éléments clés de notre condition se mettent en branle. Dans "Trop, 1". le "malaise/on se sait pourquoi" abrite l'écart qui s'installe entre une matière et le corps, le "petit pan de mur blanc" qui reste lui-même dans la lumière qui baisse alors que le corps lui est

déjà dans le tourniquet des affects en prise avec la finitude et le rien.

Toutes les séries de *Peau* se resserrent ainsi sur un type précis de tension entre un dehors qui se donne comme net et un dedans qui s'embrouille rapidement, emporté par les forces de réminiscence et de surimpressions qui structurent et fondent l'intimité. Tension ainsi entre un moment présent et un instant de mémoire stockée qui remonte à la surface du lisible et s'amalgame au perçu par un phénomène de fondu enchaîné dans "Lie, 1" où le visage de la mère et d'autres têtes sans contour hantent l'oeil; tension entre un décor apaisant et la pression d'un dedans chargé de sa pâte de reflets errants et angoissés; tension encore entre la volonté de dériver la nuit venue en une rêverie douce et l'intrusion simultanée d'images négatives, avalées à notre insu et porteuses d'une actualité de massacre et de violence; tension toujours entre le moment vécu d'une visite d'ami qu'on voudrait archiver en mémoire et qui déjà s'emmure dans l'effacement ... on pourrait multiplier les exemples de ces moments de passage où dehors et dedans s'affrontent sur leur ligne de crête; ce qui importe pour l'auteur alors est de rendre compte du saisissement qui s'opère :

mon travail est moins une "poésie du quotidien" qu'une poésie des moments d'étonnement, ou de rupture d'un temps continu, employé, répétitif, organisé, etc ...<sup>(32)</sup>

Ecrire là-dedans, au plus près du vif des chocs qui se donnent, revient à écarter l'écriture d'une visée strictement apaisante, qui donnerait réponse à nos questions ou relancerait l'attente d'un monde poétiquement habitable, envisageable aux flèches d'enchantements

novateurs, porteurs d'intensités qui relèveraient la barre perceptive en relançant la quête d'une beauté possible, réelle ou textuelle. L'auteur est ici très formel :

la question n'est pas la beauté, ou de créer un plaisir disons culturel de lecture, il s'agit de mettre sous tension le lecteur, et que le poème force une connexion sur un bloc sensation/émotion/langue/mémoire qui soit au-delà de moi.<sup>(33)</sup>

Ecrire le bloc, le corps à corps du bord des frontières, écrire "le bref, le net, l'os"<sup>(34)</sup> du tranchant, en sachant que toute l'attention du langage sera de se tenir au plus près du vif, de le maintenir vibrant, de l'allonger, le poursuivre, le refroidir par une langue passée brutalement en chute de régime et s'effondrant dans "le mou"<sup>(35)</sup>, ce travail de forage et d'espacement où l'on passe d'un extrême à l'autre sans que l'on sache pourquoi contribue à tendre à l'excès l'écriture sur du temps qui résolument passe et alourdit la charge d'oubli qui nous gouverne. La poésie d'Antoine Emaz s'impose ainsi comme assez sombre, profondément angoissée, et toujours travaillée par des forces de rongement et d'écart; néanmoins des poches d'air parviennent à se dégager parfois au fil des séries. Certes, elles ne reposent pas sur grand chose et sont très vite rattrapées, avalées, englouties par le nivellement des habitudes ordonné par la semaine à faire et de toutes ces choses qui s'en iront "comme le reste / dans l'évier du soir"<sup>(36)</sup> mais il n'en demeure pas moins que cette poésie est soucieuse de traquer dans la négativité de l'écoulement des espaces de dégagement où se relâche la tension et où se glisse non pas une paix de l'être mais un potentiel de calme. On aime-

rait en dégager ici quelques exemples en insistant sur le minima de langue qui les portent.

- Saisir de l'air

D'où vient ce calme et quelle est sa nature ? Une micro-séquence de "Trop, 1 " nous aiguille d'emblée dès l'ouverture du recueil :

une roue libre de mémoire

et le silence de la ville

à peine une cloche sonne l'heure

il reste du temps

dans les mots le corps

l'arrière-saison

jaune et douce

on creuse cette tiédeur

l'air palpite

ça tient sans rien<sup>(37)</sup>

Il n'y a pas de croyance chez Antoine Emaz, nous sommes bien ici dans un monde sans dieu, sans mythe social et idéologique, mais malgré ses ruines ou dans ses ruines se tient néanmoins ce qu'on pourrait appeler l'énigme de perdurer, d'être encore là dans l'usure une résis-

tance au rien final comme les choses dans les cycles des saisons qui établissent juste un être-là-avec sans fondement ni destination. On le voit, ce qui abrite un calme possible ne relève pas d'une chapelle du salut mais d'un c'est comme ça et "ça tient sans rien". C'est dans "le silence de la ville", dans une donnée plus en rapport à un non-événement, un hors politique, dans quelque chose qui resterait lié à la citée mais détaché des gesticulations du travail des jours et de l'avancée des progrès techniques, quelque chose nous éloignant d'une conception mécanique et pragmatique du temps pour aligner la durée à une sonorité minime, "à peine une cloche sonne l'heure", et dans laquelle la mémoire retrouverait comme une enfance, ou du moins une plus grande aisance à se mouvoir dans le vide, à tourner son énergie hors d'un vouloir-dire inconscient blessé et encombré d'hantises, une mémoire en quelque sorte claire rendue à sa "roue libre", tournoyant dans le rien sans frayeur et prolongeant le temps sans justification. Car c'est cela qui reste : "du temps / dans les mots le corps / l'arrière-saison / jaune et douce". Un temps jaunie qui n'a rien à prouver et s'étend dans ses réserves de couleurs qui s'éteignent. Un temps qui ne porte aucune gloire, ni enjeu et qui plonge l'intériorité qui s'y glisse non pas dans l'exaltation du grand feu créateur mais dans une "tiédeur" à creuser; commence ici le travail pour gagner ce calme, pour placer conscience et langue au niveau du murmure de cette "niche d'un temps sans poids / sur la bascule / d'une semaine à faire"<sup>(38)</sup>.

On touche avec ce texte et ce qu'il vise à ce qu'on pourrait appeler l'action de la poésie ou, pour reprendre un mot désormais suspect, son "engagement"<sup>(39)</sup>; en précisant tout de suite ce qu'il faut entendre en lui : il ne s'agit pas bien sûr de retomber dans l'illusion d'une parole qui agi-

rait sur l'avancée de l'histoire ou qui s'établirait comme instrument politique; la poésie d'Antoine Emaz est avant tout un "exercice de lucidité" qui s'écarte de tout "système salvateur quel qu'il soit"<sup>(40)</sup> et qui par les sujets et motifs qu'elle aborde de manière anodine maintient "une forme de résistance, d'opposition au laminoir historique dans ses processus de mondialisation, son uniformisation, sa logique marchande (...) qui stérilise "l'espace du dedans" et qui réduit les individus à leur rôle socio-économique"<sup>(41)</sup>. De ce point de vue, recentrer de manière récurrente les questions existentielles sur un homme seul face à son jardin ou dans sa cuisine les jours de week-end ou à la tombée du jour, de même qu'arrêter le poème sur le dernier souffle des personnes âgées ou cette façon de creuser l'espace-temps des vies sur des non-événements sont une manière de répliquer à l'effondrement des grands systèmes de valeurs, de prendre en charge leur deuil et de poursuivre en maintenant coûte que coûte une volonté de parole en prise avec le "c'est comme ça".

"L'engagement" se réduit ainsi au seul acte de maintenir "peut-être des mots / qui ouvriraient"<sup>(42)</sup> dans les événements qui coupent la parole, de placer la langue loin des grands discours et de l'efforcer à garder prise avec ce qui la bouscule ou la ruine car tant qu'il y aura du langage sur ou dans les choses il y aura de l'humain en question, en mouvement. Dans *Peau*, ainsi, c'est lorsque la pression intérieure semble la plus forte et l'écriture la plus vaine que s'impose cette rage de tenir la page que le poète condense en un seul et simple "non": "plus c'est lourd / plus c'est non"<sup>(43)</sup>. Dans "Trop, 2"<sup>(44)</sup>, par exemple, le poème s'ouvre sur des faits d'actualités touchant la jeunesse et la violence d'ici et d'ailleurs que la mémoire brutalement ressasse et amalgame: "Kami-

kaze à onze ans”, puis ces “jeunes qui courent / un transfo edf / un arc // les nuits brulent”<sup>(45)</sup>; il ne s'agit pas alors de commenter, d'analyser, de chercher du sens ou de l'explicatif mais de contrecarrer autant que possible une parole de circonstance qui s'établit dans la langue et risque de faire remonter en mémoire ce “train des images” qui ne disent que “chaos” et “bêtises”<sup>(46)</sup> et qui enfermerait l'intimité que sur du négatif.

A la différence du journaliste, le poète ne travaille pas sur le vif, l'im-médiat, mais sur le retour, l'insistance, la mémoire.<sup>(47)</sup>

C'est dans cette mémoire et sa “benne de temps” surchargée d'images stockées à notre insu qu'il s'agit d'agir, de creuser et de tenter d'es-pacer autre chose dans de brèves poches d'air; la fin de “Trop, 2” évoque ainsi “une poésie de peu” “et le travail / sur ce qui est / possible”<sup>(48)</sup>. Un travail qui ne releverait pas d'un message à transmettre mais de cette “tiédeur” évoquée précédemment et qui fait que demeure en sous-couche ce que l'on a appelé cette énigme du perdurer malgré tout. En elle, alors, un fluide minime de vie qui, passée dans la langue, maintient la ligne basse d'un murmure à rapprocher des ruines d'un antique chant du monde :

au bout de la bande son  
on continue de parler  
avec l'écho

ça donne un frottis

sur la page

lit qui peut

un arriéré de langue

pas davantage

étranglé

lent

au bout du compte

pas mort<sup>(49)</sup>

“Un arriéré de langue / pas davantage”; prudence dans la formulation, prudence pour écarter d’emblée le “travail possible” des enthousiasmes lyriques qui replaceraient le poème du côté de la célébration ou d’une “musique avant toute chose” qui la détacherait du réel; se maintient ainsi une extrême vigilance à ne pas plier la parole en une mécanique sonore et systématique; le murmure du encore vivant établit le sensible et la potentialité sonore de la langue sur une prise modeste, provisoire, dans laquelle circule non pas un grand système d’ondes unifiantes mais un court ralenti de mots sur le monde et dans lequel s’établit une dynamique ramassée en un son assourdi “étranglé / lent // au bout du compte / pas mort”. Une note dans *Cambouis* est très éclairante sur cette tonalité du minima:

parvenir à une musique pauvre, presque plus une musique, presque seulement du son fermé - et se tenir là, comme imprenable.<sup>(50)</sup>



Il ne s'agit pas d'établir dans la langue une circulation entre son et sens où le grand tout se remettrait à danser; c'est "du son fermé" qu'il s'agit d'atteindre, un "presque seulement" ça qui laisse encore la relation du monde et du mot dans sa coque, dans un marmonnement intérieur qui n'établit pas de lignes traçantes dans la langue, "et se tenir là, comme imprenable". "Imprenable". Un mot sûr, droit sur ces jambes. Il y a peu de mots aussi affirmé dans cette poésie du doute et du précaire. Il importe donc de bien s'y arrêter et d'y apercevoir une nouvelle force dans l'écriture d'Antoine Emaz. Et c'est sans doute ce qui travaille en sous-couche le recueil *Peau* qui organise l'ensemble des séries sur une avancée qui vise à s'approcher de ce touché sonore. De nombreuses micro-séquences ainsi tâtonnent autour de cette question, soit dans le lâcher-prise d'une prose, soit dans la découpe suivie du vers :

il faudrait que les mots ne fassent pas plus de bruit que les choses  
qu'on les entende à peine dire la table l'herbe le verre de vin comme  
une vaguelette une ride de son sur la vie silencieuse quasi rien<sup>(51)</sup>

parfois le fil se tend  
jusqu'à une musique pauvre  
une seule corde  
basse<sup>(52)</sup>

"une ride de son sur la vie silencieuse quasi rien", "une seule corde / basse", les poèmes de *Peau* sont dans cette attente, s'arrête même sur l'attente pour dépister en elle ce dépôt sonore qui ne change rien du

monde mais qui maintient la langue sur la frange d'un bruissement à partir de laquelle l'écriture pourrait de nouveau se tendre, mettre en vue un nerf de vie minima et "imprenable" car resserré sur un tel liseré d'être que la mort ne hanterait plus. La série "Vert, 4", par exemple, s'ouvre sur une petite musique de mots et de hasard qui pourrait dégager un terrain d'écriture plus profond mais qui ici ne conduira à rien.

pluie fine continue  
grésil ciel blanc

acacias goélands  
on peut partir de là  
enfin partir  
on s'entend<sup>(53)</sup>

La série "Vert, 3", quant à elle, suspend sa première page sur cette "seule corde / basse" où sujet, langue et monde s'alignent en un même sifflement :

dans le silence de l'été  
avec le vent

une longue attente  
au baissant lent  
de la lumière

(...)

dans l'été bleu le vent  
le mouvement des arbres

rien d'autre<sup>(54)</sup>

La suite de la série s'arrête alors sur ce "temps qui laisse / du mou dans sa corde"<sup>(55)</sup> mais qui finalement vient altérer la berceuse d'ouverture en inscrivant la sonorité de base en des mots désormais hantés par l'angoisse :

le vent va finir par faire revenir  
du temps on le sent on entend  
d'anciennes voix imprécises  
qui montent avec le sombre

on s'en va on se replie  
<sup>(56)</sup>  
avec la nuit

Dans la plupart des cas, ainsi ces décrochements sonores n'installent que des brèches provisoires dans les micro-séquences; elles peuvent même parfois jouer (ou tenter de jouer) le rôle dun court intermède, d'une tentative de riposte que l'on sait d'avance vaine mais qui maintient néanmoins une langue qui ne lâche pas prise : "poème pauvre musique de mots quasi berceuse pour occuper le terrain-aucune magie"<sup>(57)</sup>; la dernière série, "Vert, 6 ", cependant, parvient néanmoins à main-

tenir l'ensemble de ses pages sur un accord stable entre berceuse et agonie, et apporte en clôture du recueil une note plus apaisée. On touche ici selon les mots de l'auteur "à ce qui n'a pas de mots, cette expérience de vivre à côté de la vie, sans aucun regret, aucune peur, on prend le temps seulement<sup>(58)</sup> d'accueillir, de se laisser déborder par "un flou des bords", un neutre de soi et du monde où "il n'y a pas d'élan / juste / demeurer" dans un soir d'hiver et de mystère à perdurer. On se limitera à la première page de cette série qui résume admirablement tout ce qui précède et où se fait entendre en toute simplicité cette "ride de son sur la vie silencieuse" et le travail de menuiserie sur ce peu qui maintient le vivant vibrant :

devant

trois roses

roses

dans un verre

et plus loin le jardin gris

gras de la pluie

et lumière pauvre<sup>(59)</sup>

C'est sans doute la page où se condense le plus la "musique pauvre" que l'on a évoquée et où la relation au vivant, même de miettes ou de griserie, maintient comme une base secrète, un lien de peu qui perdure dans le malgré tout. Car en dépit de la solitude, de la pauvreté perceptive et d'un silence qui appesantit le temps, les mots tiennent ici entre

eux un réseau mélodique très complexe. Entre eux rien n'est seul et surtout ne crie fort; ainsi dans les première et deuxième séquences se déploie une ligne sonore propre ("devant"- "dans"; "loin"- "jardin") ou un mot peut changer de nature grammaticale ("trois roses / roses"); le son final de la deuxième séquence, lui, se dissocie en particule sonore qui éclate et relance après le silence de l'interligne la troisième micro-séquence qui attribue ces sons en de nouveaux mots : "le jardin gris" offre ainsi "gras de la pluie"; ajoutons que "plus" et "gris" donne aussi "pluie"; et terminons par les échos sonores qui entrelassent de manière plus libre l'ensemble ("un"- "loin"; "verre"- "lumière"); c'est dans cette musique de tête que l'œil s'associe au monde tel qu'il est, sans rien changer, ni édulcorer. On ne quitte pas le sol ici; on reste dans cette posture du face-à-face; dans cette pièce où se maintient trois roses dans un verre qui tranchent modestement sur un dehors désormais en replie et fermé sur lui-même. Un monde sans horizon où le vivant s'arrête, se suspend, végète sur l'attente d'un mystère sans révélation, certes, mais dans lequel le ralenti et le travail du langage décèlent lui un murmure qui maintient un lien de quiétude provisoire dans l'acceptation du monde tel qu'il est.

(注)

(1) *Lichen, Lichen*, éd. Rehauts, 2003, p.55.

(2) idem, p.55.

(3) André du Bouchet, *carnet*, Fata Morgana

(4) *Lichen, Lichen*, ibid., p.37.

(5) Voir Michel Collot, "Emaz et Reverdy, Le lyrisme de la réalité", in *Actes du colloque Antoine Emaz*, textes réunis et présentés par Jacques Le Gall, Tabustes Editions, 2008, p 9-19.

(6) In *Cambouis*, Seuil, 2008. p.75.

- 
- ( 7 ) Les textes antérieurs à *Ras* renvoient désormais au premier versant de l'œuvre et sont réunis sous le titre *Caisse Claire* publié chez Seuil en 2007.
- ( 8 ) *Matricule des anges*, n.93, p.23.
- ( 9 ) idem.
- (10) "Lie, 5 ", *Peau*, Tarabuste, 2008, p.102.
- (11) "Vert, 1 ", idem, p.26.
- (12) "Seul, 3 ", idem, p.54.
- (13) Entretien avec Florence Trocmé dans *Poezibao.com*.
- (14) "Un poème c'est de la langue sur une émotion qui rend muet", in *Cambouis*, ibid., p.8.
- (15) Idem, p.26.
- (16) Idem, p.11.
- (17) Idem, p.26-27.
- (18) idem, p.107.
- (19) idem, p.27.
- (20) precier ce lexique.
- (21) "Trop, 4 ", *Peau*, ibid., p.59.
- (22) "Trop, 1 ", ibid., p.8.
- (23) idem, p.18.
- (24) "Trop, 1 ", in *Peau* p.7
- (25) Idem, p.9.
- (26) idem, p.10
- (27) idem, p.11.
- (28) Cambouis, p.
- (29) idem, p.51.
- (30) idem, p.34.
- (31) "Trop, 1 ", in *Peau*, p.18.
- (32) *Cambouis*, p.11.
- (33) idem, p.44.
- (34) Cambouis, p.116.
- (35) idem.
- (36) "Trop, 1 ", in *Peau*, p.16.
- (37) idem, p.12.
- (38) Idem, p.20.
- (39) "Il y a maintenant un problème à "engager" la poésie. Non seulement

parce que c'est aller contre le refus de l'inféoder à autre chose qu'elle-même, mais cela tient aussi à ce que bon nombre de poètes qui ont fait le saut, notamment avec l'engagement communiste, ont reçu une telle claque historique qu'il est délicat de s'aventurer de ce côté à visage découvert.", in *Cambouis*, p.10.

- (40) idem, p.13.
- (41) idem, p.10.
- (42) "Vert 6 ", in *Peau*, p.129.
- (43) idem, p.58
- (44) idem, p.41.
- (45) Idem, p.38-39.
- (46) "Trop, 2 ", in *Peau*, p.40.
- (47) *Cambouis*, p.42.
- (48) idem, p.41
- (49) "Trop, 4 ", in *Peau*, p.59.
- (50) *Cambouis*, ibid., p.109.
- (51) "Vert, 2 ", in *Peau*, p.53.
- (52) "Corde, 6 ", idem, p.126.
- (53) "Vert, 4 ", idem, p.87.
- (54) "Vert, 3 ", idem, p.79.
- (55) idem, p.80.
- (56) Idem, p.82.
- (57) "Corde, 3 ", idem, p.64.
- (58) *Cambouis*, p.181.
- (59) "Vert, 6 ", in *Peau*, p.128.